

Mervi Lähteenmäki

SOOLOVIULULLA KOREASTI

Säestyksettömän viulunsoiton tarkastelua ja kaksi uutta sovitusta sooloviululle

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Muusikko
Musiikin koulutusohjelma
Opinnäytetyö
Joulukuu 2011

| | |
|---|--|
| Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika | Mervi Lähteenmäki Sooloviululla koreasti: Säestyksettömän viulunsoiton tarkastelu ja kaksi uutta sovitusta sooloviululle 30 sivua + 3 liitettä 28.11.2011 |
| Tutkinto | Muusikko (AMK) |
| Koulutusohjelma | Musiikin koulutusohjelma |
| Suuntautumisvaihtoehto | Muusikko |
| Ohjaaja(t) | |
| <p>Tässä opinnäytetyössä tarkastellaan säestyksetöntä viulunsoittoa ja siihen liittyvää ohjelmistoa, menestyneitä viuluvirtuooseja sekä soiton koristelumahdollisuuksia. Aihetta käsitellään erikseen länsimaisen taidemusiikin, bluegrass & old-time -musiikin, jazzin sekä mustalaismusiikin näkökulmista. Lopuksi esitellään kaksi uutta sovitusta sooloviululle: Adeste Fideles ja Lullaby World Tour.</p> <p>Työhön sisältyy kirjallinen osio sekä mainitut kaksi sovitusta nuotteina ja CD-äänitteenä. Teososat ovat nähtävillä Helsingin Konservatorion kirjastossa.</p> <p>Opinnäytteestä on hyötyä erityisesti muusikoille ja klassisen viulunsoiton opiskelijoille, jotka usein esiintyvät ilman säestävää kokoonpanoa tai jotka improvisoivat ja tekevät omia sovituksia. Liitteenä olevat sovitukset sopivat täydentäväksi keikkaohjelmistoksi viulisteille, joilla on tarvittavat tekniset soittovalmiudet ja jotka mielellään soittavat edellä mainittuihin musiikkityyleihin kuuluvaa ohjelmistoa.</p> | |
| Teos/Esitys/Produktio | 2 sovitusta (nuotit + äänite) |
| Avainsanat | viulu, soolo, sovitus, sovittaminen, variaatio, soittotekniikka, ohjelmisto, taidemusiikki, klassinen, jazz, mustalaismusiikki, bluegrass, old-time |

| | |
|--|---|
| Author(s) Title Number of Pages Date | Mervi Lähteenmäki Decorative solo violin: Study on embellishing techniques with unaccompanied violin in different music genres, with two new arrangements for violin solo 30 pages + 3 appendices 28 November 2011 |
| Degree | Bachelor of Music |
| Degree Program | Degree Program of Classical Music |
| Specialisation option | Musician |
| Instructor(s) | |
| <p>In this thesis, I have studied unaccompanied violin and the repertoire thereof, the styles of earlier successful violin virtuosos, and embellishing of tunes with unaccompanied violin. I deal with the topic separately from the perspective of Western Art Music, Bluegrass & Old-time Music, Jazz, and Gypsy Music. For the final, I introduce two new arrangements for violin solo: Adeste Fideles and Lullaby World Tour.</p> <p>The thesis consists of the written report, scores of the two arrangements, and a CD recording. The appendices can be found in the library of Helsingin Konservatorio.</p> <p>This thesis is particularly useful for violinists and Classical violin students who often give unaccompanied performances or who like to improvise and make violin arrangements of their own. The two arrangements are intended for additional repertoire of advanced violinists who are interested in getting to know such musical genres as the above-mentioned.</p> | |
| Work/Performance/Project | 2 Arrangements for violin solo + Recording |
| Keywords | violin, fiddle, solo, repertoire, unaccompanied, embellish, ornamenting, arrangement, art music, classical music, bluegrass, old-time, jazz, gypsy music |

Sisällys

| | | |
|-------|--|----|
| 1 | JOHDANTO | 1 |
| 2 | SOOLOVIULUN HISTORIA ERI MUSIIKKITYYLEISSÄ | 2 |
| 2.1 | Yleistä | 2 |
| 2.2 | Länsimainen taidemusiikki | 3 |
| 2.2.1 | 1600- ja 1700-luku | 3 |
| 2.2.2 | Paganini ja hänen teoksensa | 6 |
| 2.2.3 | 1800-luvulta nykypäivään | 8 |
| 2.2.4 | Etydit ja kapriisit | 9 |
| 2.2.5 | Teema ja variaatiot | 10 |
| 2.3 | Bluegrass & Old-time | 11 |
| 2.3.1 | Historia | 11 |
| 2.3.2 | Soittotapa ja koristelu | 12 |
| 2.4 | Jazz-musiikki | 15 |
| 2.4.1 | Historia | 15 |
| 2.4.2 | Soittotapa ja koristelu | 17 |
| 2.5 | Mustalaismusiikki | 21 |
| 3 | KAKSI SOVITUSTA SOOLOVIULULLE | 23 |
| 3.1 | Yleistä | 23 |
| 3.2 | Adeste Fideles | 23 |
| 3.3 | Lullaby World Tour | 25 |
| 4 | YHTEENVETO | 27 |
| | LÄHTEET | 29 |
| | LIITTEET | |
| | Liite 1: Adeste Fideles (nuotti) | |
| | Liite 2: Lullaby World Tour (nuotti) | |
| | Liite 3: CD-äänite | |

1 JOHDANTO

Viulu on monipuolisempi soitin kuin usein ymmärrämme. Muiden instrumenttien soittajat harvoin osaavat sovittaa viululle ohjelmistoa, jossa otettaisiin käyttöön sen suuri potentiaali tuottaa ilmoille erilaisia ääniä ja ääniyhdistelmiä. Viulistit ovatkin kautta aikojen olleet oma-aloitteisia ja säveltäneet tai sovittaneet itselleen sopivia esityskappaleita.

Säestyksettömän sooloviulun mahdollisuudet eivät välttämättä ole yhtä rajattomat. Viulun tehtävänä oli alun perin säestää laulua ja tanssia, kunnes sille alettiin kirjoittaa orkesterisooloja ja kamarimusiikkia. Viulu tarvitsee taustalle säestyskokoonpanon soittamaan harmoniaa, jotta sillä voidaan keskittyä tuottamaan hienoa melodialinjaa. On kuitenkin myös monia tilanteita, joissa säestyssoitinta ei ole käytetä. Esimerkiksi konserttojen jälkeiset ylimääräiset kappaleet soitetaan yleensä ilman säestystä. Konserteissa, tasosuorituksissa ja kilpailuissa soitetaan sooloteoksia: Paganinin kapriisit, Bachin soolosonaatit ja monet uuden musiikin sooloteokset tulevat viulisteille tutuiksi viimeistään ammattiopinnoissa. Opiskeluajana soitetaan myös etydejä, joiden tarkoituksena on toisaalta kehittää tekniikkaa ja toisaalta pitää harjoittelumielenkiintoa yllä. Edellisten lisäksi ilman säestystä soitetaan eri tilaisuuksissa kuten avajaisissa, juhlatilaisuuksissa ym., joissa säestyssoitinta ei ole käytettävissä.

Tähänastisista esiintymisistä saadun palautteen perusteella käsitykseni on, että länsimaista taidemusiikkia, kuten juuri Bachin ja Paganinin sooloteoksia, arvostetaan juhlatilaisuuksissa paljon, mutta kuulijat toivoisivat lisäksi ohjelmistoon jotakin heille ennestään tuttua. Tällaisia tuttuja kappaleita löytyy sooloviululle sovitettuna melko vähän, ja sen vuoksi halusin tässä opinnäytteessä selvittää, miten kappaleita voisi saada repertuaariin lisää. Yleisön toive kuulla tuttu melodia ei ole ammattimuusikolle iso haaste toteuttaa, mutta melodiaa on mahdollista ja sitä usein kannattaakin koristella eri tavoin. Jos säestäjää tai yhtyettä ei ole paikalla, yksi vaihtoehto on soittaa ohjelmistoa taustäänitteen säestyksellä. Taustäänitteestä voi olla paljon hyötyä, mutta jos sen käyttö ei tule kysymykseen, trubaduuriviulistin toinen vaihtoehto on soittaa soolona ohjelmistoa, joka ei tarvitse säestystä. Tässä opinnäytteessä tarkastellaan jälkimmäisen vaihtoehdon sisältämiä mahdollisuuksia, toisin sanoen sitä, millaista ohjelmistoa sooloviululle on

olemassa ja miten ohjelmistoa voi tehdä itse. Taidemusiikin alalla on moni viulutaiteilija säveltänyt aikansa toivelauluista variaatioita, joissa viulun monipuolisuus instrumenttina pääsee erinomaisella tavalla esiin. Esimerkkejä näistä ovat mm. Paganinin God Save the King -variaatiot ja Joseph Achronin variaatiot laulusta "Oh, du lieber Augustin".

Päätin itsekin koetella luovuuteni rajoja ja kirjoitin opinnäytteeni liitteiksi uudet sooloviuluteokset joululaulun "Adeste Fideles" ("Nyt riemuiten tänne") ja karjalaisen kehtolaulun "Ljuuli ljuuli" pohjalta. Edellisen näistä myös soitin LC Otaniemen järjestämässä joulukonsertissa 27.11.2011. Tavoitteenani on tulevaisuudessa käyttää näitä kappaleita ohjelmistona ja tehdä mahdollisesti myös muita sovituksia, jos niille näyttää olevan käyttöä.

Vaikka länsimainen taidemusiikkiohjelmisto on pitkän kehityksen tuloksena monipuolista ja teknisesti haasteellista, on meillä klassisen musiikin edustajilla myös paljon opittavaa muilta musiikkityyleiltä. Mustalaismusiikki on viehättänyt länsimaisia taidemuusikoita, ja mustalaismusiikin taitureilla on vahva improvisoinnin ja tulkinnan taito, jota klassisen suunnan edustajat voivat vain hämmästellä. Jazzmusiikissa haasteellisuus kohdistuu mm. harmonian värittämiseen oikeanlaisilla soinnuilla ja melodiakuluilla. Rytmimusiikki asettaa omat haasteensa myös koulutetulle ammattiviulistille, jos tämä on aina tottunut lukemaan rytmin joko kapellimestarin puikosta tai nuottipaperista. Muiden tyyli-suuntien edustajia kuuntelemalla ja seuraamalla voimme oppia paljon käytännöllisiä taitoja ja laajentaa musiikillista osaamistamme.

2 SOOLOVIULUN HISTORIA ERI MUSIIKKITYYLEISSÄ

2.1 Yleistä

Tässä kappaleessa tarkastellaan sooloviulun historiaa, ohjelmistoa ja musiikin koristelu länsimaisen taidemusiikin, bluegrass- ja old-time -musiikin, jazzin sekä mustalaismusiikin näkökulmista. Klassisen musiikin kohdalla tarkastelu painottuu soolo-ohjelmistoon, ja muissa tyyleissä perehdytään viulun historiaan osana soitinkokoonpanoa. Lisäksi kerrotaan joistakin menestyneistä viulisteista ja heidän soittotavoistaan.

Valitsin kyseiset musiikkityylit tarkasteltaviksi, koska niissä esiintyy keskenään hyvin erilaisia viulunsoiton piirteitä. Viululla on toki tärkeä rooli tarkasteltujen lisäksi myös muissa kulttuureissa ja musiikkityyleissä, mutta tutkimuskohteeni kannalta piirteiden tutkimisella erikseen ei olisi annettavana työhön paljoa lisäarvoa. Esimerkiksi irlantilais-ta viulumusiikkia en tarkastele erikseen, koska sillä on osittain sama alkuperä kuin old-time -musiikilla. Samoista syistä olen rajannut suomalaisen kansanmusiikkiperinteen tämän tarkastelun ulkopuolelle.

2.2 Länsimainen taidemusiikki

2.2.1 1600- ja 1700-luku

1600-luvun alusta lähtien viulun merkitys eurooppalaisessa taidemusiikissa kasvoi, ja se alettiin merkitä partituuriin erikseen. Tältä ajalta tunnetaan mm. italialainen Biagio Marini (n.1597 – 1665), joka lisäsi teoksiinsa *fraseerauskaaria*, *kaksois- ja kolmoisääniä* ja *tremoloja*. Hän myös hyödynsi *scordatura* -viritystä. Marini haastoi aikalaisensa ajattelemaan, että instrumentaalimusiikilla on yhtä lailla ilmaisuvoimaa kuin laulumusiikilla; hän omaksui laulumusiikin käytännöt ja siirsi ne viululla toteutettaviksi (Schaefer 2008). Marini ja monet muut hänen aikalaisistaan matkustivat Keski-Euroopassa ja veivät sinne vaikutteita italialaisesta viulumusiikista. (Kolneder 1999, s.265 - 267)

Toisen italialaisen viulistin ja säveltäjän, Claudio Monteverdin (1567 – 1643), teoksissa viulustemma rajoittui aikaisimmassa tuotannossa ensimmäiseen asemaan ja G-kieltä ei käytetty, mutta myöhemmissä teoksissa noustiin jopa viidenteen asemaan. Vuosina 1619 ja 1638 julkaistuissa Madrigaalien kirjoissa VII ja VIII käytetään mm. tremoloja ja *pizzicatoja* erikoisefekteinä. (Mts., s.264)

Carlo Farina (n.1600 – 1639) työskenteli Dresdenissä konserttimestarina useita vuosia. Häntä kuvaillaan virtuoosina, joka tutki mielellään viulun äänimaailmaa. Farina osasi *imitoida* ympäristön ja eri soitinten ääniä, kuten sotarumpuja tai koiran haukuntaa. Hänen musiikkinsa viihdytti yleisöä, mutta taidepiireissä monet pitivät sitä sopimattomana. Farina sävelsi vuonna 1627 jousiorkesterille tarkoitetun ”Capriccio stravaganten”, jossa yhdellä soittimella – luultavasti viululla – oli tavanomaista solistisempi rooli. Farinan myötä uusina soittotekniikoina käyttöön vakiintuivat mm. *portamento*, *glissan-*

do, flautando ja *sul ponticello*. Farina soitti itse myös *col legno*, mikä herätti odotetusti kollegoissa arvostelua. (Mts., 268 - 269)

Vibratoa käytettiin jo 1500-luvulla, mutta sitä pidettiin vain koristeena kappaleen tietyissä kohdissa. 1600-luvulla improvisoitiin paljon ja kappaleisiin lisättiin ornamentteja. Viulunsoitossa ihanteena oli tuottaa luonnollinen soiva ääni, kun sen sijaan karheutta ja voimankäyttöä yritettiin välttää.

Ensimmäinen tunnettu sooloviuluteos on Biberin vuoden 1675 tienoilla säveltämä *Pas-sacaglia*, joka sisälsi sointukulkuun G-F-Eb-D pohjautuvat 55 variaatiota (Stowell 1992, s. 194).

1700-luvun tunnetuimmista viulisteista mm. Vivaldi, Somis, F.M. Veracini, Tartini ja Locatelli tunnetaan myös säveltäjinä. Vivaldi sävelsi viululle lukuisia konserttoja ja sonaatteja. Hänen sävellystensä joukossa ei ole sooloviuluteoksia, mutta konserttoihin kirjoitetuissa kadensseissa viulu soitti yksin ilman basso continuoa. (Mts., s. 297 - 301)

Italialainen Francesco Geminiani (1687 – 1762) kirjoitti viulumetodeja sisältävän teoksen *"The Art of playing on the Violin"*. Siinä hän mainitsee mm. jatkuvan vibraton käytön, *staccaton*, oktaaviin asti soitettavat pariäänit, seitsemän ensimmäistä asemaa, *mordentit* ja *appogiaturat*. Geminiani sävelsi sooloviululle ainakin B-duurisonaatin *"Sonata a violino solo senza basso"*, joka muistuttaa paljon J.S. Bachin partitoja. Lisäksi hänen metodikirjansa sisältää etydejä.

Pietro Antonio Locatelli (1695 – 1764) vei viulutekniikkaa eteenpäin siihen aikaan haasteellisilla 24 kapriisi-kadenssilla, jotka sisältyvät hänen 12 viulukonserttonsa op. 3 ääriosiin. Nämä kadenssit olivat melko irrallinen osa konsertto-osaa, ja niiden virtuoosi-suus innosti viulisteja. Niillä oli myös suuri vaikutus Paganiniin ja hänen 24 kapriisinsa syntyyn (Kolneder 1999, s. 307). Locatellin kapriiseissa esiintyy paljon korkeita asemia, pariääniä, nopeita kolmen ja neljän sävelen *akordeja*, *sointuarpeggioita*, *nopeita staccatoja*, *spiccattoa*, *ricocheta*. Lisäksi sooloa on ornamentoitu runsailla *trilleillä* ja muilla *heleillä*. Sointutehot kestävät näissä kadensseissa suhteellisen kauan ja kuvioita toistetaan paljon. Kapriisi-kadensseilla on päärooli konserton osissa: niiden kesto on arviolta noin puolet osan pituudesta.

J.S. Bach (1685 – 1750) tunnetaan parhaiten urkurina, ja hän sävelsi useimmat teoksistaan klaveerisoittimille. Hän soitti kuitenkin myös viulua ja alttoa ja tunsikin jousisoittimet hyvin työskennellessään hovikapellimestarina Köthenissä. Hänen vuoden 1720 tienoilla kirjoittamiensa sooloviulusonaattien ja -partitojen rakenteet saavat muotonsa barokin ajan tansseista, mm. allemandesta, courantesta, sarabandesta ja giguesta. Sonaateissa esiintyvät kolmi- ja neliaäniset fuugat todistavat Bachin mestarillisesta polyfonian hallinnasta, jonka hän pystyi ulottamaan myös melodialinjaa edustaviin soittimiin. D-mollipartitaan kuuluva Chaconne asetti ison haasteen barokin ajan viulistille: pitkä osa, joka oli täynnä akordeja ja pariääniä, edellytti kestävyyttä ja jousen täydellistä hallintaa, tosin barokkijousella sekä barokkiviululla, jossa tällä on matalampi ja vähemmän kaartuva, sointujen tuottaminen lienee ollut helpompaa kuin moderneilla soittimilla. Chaconnen bassoääni koostuu neljän tahdin sekvenssistä, joka muodostaa laskevan linjan: D-C#-Bb-A. Tämän sekvenssin päälle soitetaan yhteensä 64 variaatiota. (Mts., s.308 - 313)

Bachin sonaatit ja partitat kuuluvat esitetyimpien sooloviulukappaleiden joukkoon. Sen lisäksi, että ne ovat kehittäväää harjoitusmateriaalia, ne sopivat ohjelmistoksi monenlaisiin konsertteihin ja tilaisuuksiin.

Klassismin aikaan siirryttäessä italialainen lahjakkuus Giuseppe Tartini (1692 – 1770) kehitti viulunsoittoa edelleen monipuolisemmaksi. Hänellä oli yli 70 oppilasta, joiden kanssa hän keskittyi erityisesti jousitekniikan kehittämiseen. Tämä ilmenee esimerkiksi teoksissa "38 variaatiota Corellin Gavottesta" ja "50 variaatiota Corellin teemasta", jotka tosin molemmat ovat säästyksellisiä teoksia. Tunnetuin teos on "Devil's Trill Sonata", jonka erikoisuutena ovat *pariäänitrillit*. Näitä esiintyy tiheästi ornamentteina sonaatin lopussa, jossa basso continuo ei soita, ja kappale kulminoituu lopussa olevaan kaksoistrilliin. Tartinin tuotannon arvellaan sisältävän noin 30 sonaattia sooloviululle, mutta tarkasta määrästä ei ole varmuutta. (Mts., 323 - 326)

Tartinin oppilaan, Pietro Nardinin, kerrotaan olleen aikanaan Italian parhaita viulisteja. Hänen soittonsa sai yleisön liikuttumaan, ja se teki myös vaikutuksen nuoreen W.A. Mozartiin. Kolnederin kirjan mukaan (Mts., s.361 - 362) Nardini kirjoitti sooloviululle sonaatin "enigmatica" sekä kapriiseja, tosin kyseisen kapriisikokoelman kuulumisesta

Nardinille ei olla täysin varmoja. Nämä kapriisit muistuttavat vaikeustasoltaan Paganinin kapriiseja, mutta niissä on havaittu myös vaikutteita Bachin sooloviuluteoksista. Giovanni Battista Viotti sävelsi lähes 150 viuluteosta: konserttoja, sonaatteja ja duoja (Mts., s.364), ja hänellä oli myös merkittävä rooli ranskalaisen viulukoulun perustamisessa. Viottin soittotyylistä kerrotaan, että hänen jousenkäyttönsä oli voimakasta ja hänen viulustaan lähti täyteläinen ääni jopa alimmassa rekisterissä. (Stowell s.61)

1700-luvulla Ranskassa vaikuttaneen Jean-Marie Leclairin tuotantoon kuuluu kymmeniä viuluteoksia. Hän oli kuuluisa vasemman käden tekniikastaan, jolla hän pystyi tekemään suuria kurotuksia ja sai pariäännet ja rikutut soinnut helposti tuotettua. Eräänä erikoisuutena kerrotaan hänen peukalon käytöstään sonaatissa op.1, jotta soinnut on mahdollista tuottaa (Kolneder 1993, s. 369 - 370). Leclairin oppilas Barnabe le fils L'Abbé tunnetaan viulupedagogiikan kehittäjänä. Hän mm. sävelsi kansanlauluista variaatioita, joissa opetettiin samalla viulutekniikkaa. (Mts., s.350)

Saksassa ja Itävallassa tunnetuimpia viulisti-säveltäjiä olivat J.G. Pisendel, J.A. Birckenstock ja G.P. Telemann. Telemannin vuonna 1735 kirjoittamat "12 fantasiaa sooloviululle" kuuluvat nykyviulistienkin ohjelmistoon. Bohemiasta (nyk. Tsekki) kotoisin oleva Franz Benda nostettiin aikanaan saksalaisen viulunsoiton mallikuvaksi. Saksassa haluttiin erottua italialaisesta koulukunnasta, ja saksalaiseen tyyliin kuului, että soittajan tuli löytää jokaiselle kappaleelle tai osalle ominainen tunnelma, ja kun hän oli sellaisen löytänyt, nuottimerkintöjä ei enää tarvinnut lukea. Näin kirjoitti Bendanin poika Carl vuonna 1819 julkaisussaan, joka käsitteli Adagion soittamista ja tulkintaa. Ranskalainen Pierre Rode (1774 – 1830) oli sekä kiertävä viulutaiteilija että Pariisin konservatorion professori. Hänen 24 kapriisiaan sooloviululle ovat laajasti käytössä viulunsoiton opiskelumateriaalina. Näistä kapriiseista, niiden harjoittelusta ja tekniikasta on kerrottu Eeva Vesamäen opinnäytetyössä "Roden kapriisit: harjoittelupäiväkirja suosikeistani", Metropolia Ammattikorkeakoulu, 2010.

2.2.2 Paganini ja hänen teoksensa

Genevessä syntyneellä Niccolò Paganinilla (1782 – 1840) on niin suuri merkitys virtuoosisen sooloviulun historiassa, että käsittelen hänen elämänsä ja musiikkiansa erillisessä alaotsikossa.

Paganini oli poikkeuksellisen lahjakas viulisti, jonka omalaatuinen soittotekniikka herätti aikalaisissa ihmetystä. Hän työskenteli nuorena mm. orkesteriviulistina, musiikinjohtajana ja hovimuusikkona, mutta keskittyi myöhemmin soolouralle, jolla hän saavutti suuren kansainvälisen suosion. Paganini tuli tunnetuksi eurooppalaisissa musiikkipiireissä jo vuoden 1813 Milanon konsertin jälkeen, mutta hänen kansainvälinen uransa alkoi vasta vuonna 1828 Wienissä pidetystä konsertista ja sitä seuranneista Euroopan kiertueista. (Mts., s.391 - 393)

Paganini oli itseoppinut viulisti. Hän käytti omaa soittotekniikkaa, johon myös hänen sävellyksensä perustuivat. Paganinin tekniikka oli aikalaisille suuri mysteeri, mutta virtuoosiset sävellykset ja variaatiot olivat suuren yleisön keskuudessa suosittuja. Valtavan menestyksen ohessa Paganini sai myös julkista kritiikkiä: hänen teoksiaan kritisoi tiin mm. teknisestä hankaluudesta ja liiallisesta glissandon käytöstä. (Mts., s.393)

Paganinin konsertit herättivät ihastusta varmasti monesta syystä. Hänet kuvataan karismaattisena ja salaperäisenä esiintyjäpersoonana, jolla oli ennennäkemätön soittotaito. Sävellykset sisälsivät paljon elementtejä, joita ei ollut kuultu aiemmin, kuten esim. *synteettisiä huiluääniä*, vaikeita pariäänikulkuja ja improvisointia. Paganinin soitto kuului lisäksi sielukkaalta ja ainutlaatuiselta – tätä mieltä oli Carl Guhr, Paganinin tuttava ja Frankfurt am Mainin teatterien silloinen johtaja. (Mts. 395)

Paganini julkaisi itse vain pienen osan sävellyksistään. Ensimmäinen näistä on vuonna 1820 julkaistu 24 Kapriisia op.1 (MS 25). Myöhemmin julkaistut sooloviuluteokset ovat Introduction et variations sur "Nel cor più non mi sento" (MS 44), jonka Guhr onnistui kirjoittamaan ulkomuistista, Sonata a Violin Solo (MS 83), God Save The King - variaatiot (MS 56), Caprice D'Adieux (MS 65), Inno Patriottico (MS 81), Sonata A "Duo merveille" (MS 6) sekä Tema Variato (MS 82).

Paganinin teemat ja variaatiot sooloviululle käsittävät laajan valikoiman jousi- ja vasemman käden tekniikoita. Kappaleita tutkiessa ei tarvitse ihmetellä, että hänellä riitti kuulijoita konsertista toiseen: eri äänenvärejä on valtava määrä, ja ne yhdistyvät Paganinin kappaleissa sujuvasti keskenään. Näiden sooloteosten soittaminen vaatii nykyviulisteilta paljon keskittymistä jo yksittäin esitettyinä. Jopa normaalisti lisäefekteinä

käytettävät tekniikat, kuten pizzicatot ja huiluäänet sekä terssikulut, muodostavat pitkiä teemoja. God Save the King -variaatiot on esimerkki tutusta laulusta, joka tuodaan uudella tavalla yleisön eteen mestarillisella tekniikalla toteutettuna.

2.2.3 1800-luvulta nykypäivään

1800-luvun alussa konsertto, sonaatti ja muut teosmuodot veivät huomiota sooloviululta, ja säveltäjät keskittyivät enemmän suurten teosten työstämiseen. Viulukoulujen kehittyessä laadittiin tekniikan harjoittelua varten etydejä, joista osa kelpasi myös soolorepertuaariksi.

Wieniläisessä koulukunnassa vaikutti Heinrich Wilhelm Ernst (1814 – 1865), virtuoosi, joka ihannoi Paganinia ja seurasi hänen konserttejaan. Mahdollisesti Paganinin innoittamana Ernst sävelsi ja sovitti sooloviululle ”Kuusi polyfonista etydiä” sekä kapriisin ”Le roi des aulnes”. Nämä sooloteokset ovat teknisesti monipuolisia ja sisältävät etydeille epätavanomaisia harmoniakuvioita. Vuosisadan alun soolo-ohjelmistoa olivat myös mm. Rombergin ”Etudes ou sonates” op. 32, Davidin g-mollisarja, Jansan ”Sonate brillante”, Ole Bullin ”Kvartetto sooloviululle” sekä Vieuxtempsin ”Etudes de concert” op. 16. (Stowell 1992, s.196)

1900-luvun alussa ranskalaisessa ja belgialaisessa viulukoulussa vaikutti Eugène Ysaÿe (1858 – 1931). Ysaÿen sooloviuluteoksista suosituimpia ovat kuusi soolosonaattia, joista kukin on omistettu jollekin hänen viulutaiteilija-ystävälleen ja sävelletty heidän soittotyylinsä mukaisiksi. Ysaÿen muita sooloteoksia ovat variaatiot Paganinin 24. kapriisista, kymmenen preludia ”Sur les intervalles” sekä ”Étude posthume”. (Mts., s. 197)

1900-luvun alun muita säveltäjiä oli mm. Max Reger, joka kirjoitti uusbarokin tyyliin 11 soolosonaattia sekä monia lyhyitä teoksia kuten preludeja ja fuugia. Hindemith kirjoitti kaksi soolosonaattiaan op. 31 vuonna 1924, ja Bartók oman sonaattinsa vuonna 1944. (Mts., 198)

Sergei Prokofievin D-duurisonaatti op. 115 ilmestyi vuonna 1947. Teos oli alun perin tarkoitettu pedagogiseksi materiaaliksi, joten se rakentuu aiemmin käytettyjen tekniikoiden pohjalta (Mts., s. 198). Toiseen osaan sisältyy teema ja sen 5 variaatiota B-duurissa soitettuna.

1900-luvun loppupuolen sooloteosten yleisiä piirteitä ovat mm. atonaalisuus, impulssimaisuus sekä efekti- ja taukojen esiintyminen. Ne sisältävät vaativia kulkuja, jotka kuitenkin perustuvat musiikkikoulutuksessa opittuihin tekniikoihin. Myöhemmin käyttöön otettuja elementtejä ovat mikrintervallit, joita esimerkiksi Julián Carrillo on käyttänyt sooloviuluteoksissaan. Stowellin kirjassa mainitaan 1900-luvun lopun säveltäjistä mm. Ernst Krenek, Hilding Rosenberg ja John Cage. (Mts., s.200)

George Rochenbergin vuonna 1970 kirjoittama ”Caprice Variations” käsittää 51 variaatiota Paganinin 24. kapriisista 1900-luvun tyyliin toteutettuna. Kappale alkaa variaatioilla, ja vasta lopussa esitellään alkuperäinen teema hiukan muunnettuna. Alan Ridoutin ”Ferdinand” (1971) on teos sooloviululle ja kertojalle: siinä kerrotaan tarina Ferdinand-hästä sekä sanallisesti että viulun tuottamina efekteinä. 1900-luvun musiikin keksinnöllisyys piilee usein jossakin nuotin ulkopuolella.

Omia suosikkejani uuden sooloviulumusiikin joukossa ovat mm. Bruno-Videlan säveltämä Sonata Decarena nro 2, jossa on mielestäni hyvin sovellettu soittotekniikoita toonaalisessa rakenteessa, Marin Goleminovin atonaalinen ”Little Suite for Solo Violin”, Sandor Kutin ”Sonata for Violin Solo”, Ingolf Turbanin taitavasti tehdyt sovitukset Mendelssohnin teoksesta ”Hochzeitmarsch” ja Bizetin Carmen-kapriisi, sekä Morozumi Hiron jazz-vaikutteinen kilpailusävellys ”Real Phone Key”.

2.2.4 Etydit ja kapriisit

Sooloviuluteoksista suurin osa lienee harjoittelukäyttöön tarkoitettuja etydejä ja kapriiseja. Jotkut etydit sopivat myös esitysmateriaaliksi; ainakin jos ne sisältävät kuuli- ja kannalta mielekkäitä teemoja tai jos niiden opettama soittotekniikka kuulostaa tarpeeksi monipuoliselta. Esimerkiksi Ernstin ”Kuusi polyfonista etydiä” soitetaan usein konserttiohjelmistona, ja näistä etydeistä viimeinen sisältää myös teeman ”The Last Rose of

Summer". Alla on esimerkkinä lueteltu konserttiohjelmistoksi sopivia etydejä ja kapriiseja:

Etydejä ja kapriiseja viululle:

| | |
|--------------------|---|
| Benda, Franz | Etydi nro 14 B-duuri |
| Ernst, H.W. | 6 Polyfonista etydiä |
| Flury, Richard | 3 kapriisia |
| Kalliwoda, J.W. | 6 Etydi-kapriisia: op. 87: nro 3 Andante con variazioni |
| Kreisler, Fritz | Recitative and Scherzo-Caprice Op. 6 |
| Locatelli, P.A. | Kapriisi C-duuri op. 3 nro 9 |
| Paganini, Niccolo | Caprice d'adieux |
| Paganini, Niccolo | 24 kapriisia, Op. 1 |
| Piazzolla, Astor | Tango-Etude No. 1 & 3 |
| Sivori, Camillo | 12 etydi-kapriisia, op. 25: nro 5 |
| Wieniawski, Henryk | 7 etydi-kapriisia op. 18 No.4 |

2.2.5 Teema ja variaatiot

Air varié -tyylisten soolokappaleiden suosio kasvoi 1700-luvun lopussa. Niissä käytettiin suosittua ooppera-ariaa tai kansanmelodiaa teemana, jonka päälle tehtiin variaatioita. Variaatioita esittivät konserteissaan suuret virtuoosit kuten Paganini, Bériot, Vieux-temps ja Ernst. (Stowell 1992)

Alla on esimerkkinä lueteltu konserttiohjelmistoksi sopivia "teema ja variaatiot" -muotoisia soolokappaleita.

Teema ja variaatiot -muotoisia teoksia sooloviululle:

| | |
|----------------|---|
| Achron, Joseph | Dans l'intimité, op. 19: II. Plaisanterie Musicale sur l'air populaire "Oh, du lieber Augustin" |
| Ernst, H.W. | The Last Rose of Summer -variaatiot |

| | |
|---------------------------|---|
| Guillemain, Louis-Gabriel | Amusement pour le violon seul compose de plusieurs airs varies de differens auteurs, op. 18: La Furstemberg |
| Mersson, Boris | Bravour - Variationen im klassischen Stil |
| Paganini, Niccolo | Introduction and Variations on "Nel cor piu non mi sento" from Paisiello's La molinara, op. 38 MS 44 |
| Paganini, N. | Tema variato, MS 82 |
| Paganini, N | Kapriisi nro 24, op.1 |
| Paganini, N. | God Save the King -variaatiot, op. 9, MS 56 |
| Milstein, N. | Paganiniana-variaatiot |
| Wieniawski, Henryk | Variations on the Austrian National Anthem, op. 46 |

Aiemmin mainittiin kaksi variaation muotoa Biberin Passacaglian ja Bachin d-molli-Chaconnen yhteydessä. Näissä teoksissa variaatiot rakennetaan sointupohjan päälle, koska valmista melodiaa ei ole. Kuten listasta voi nähdä, isänmaalliset laulut ja ikivihreät ovat olleet suosittuja varioitavia teemoja. Myös Paganinin 24. kapriisi on ollut yksi sovittajien kestopuosikki.

2.3 Bluegrass & Old-time

2.3.1 Historia

Yhdysvaltojen, erityisesti Appalakkien länsipuolisen alueen musiikkiperinne sai alkunsa, kun anglosaksisista maista muuttaneet uudisraivaajat toivat mukanaan viulun sekä kansanmelodiat, jotka oli muovattu keskiajan ja renessanssin vanhojen perinnetanssien mukaiseen muotoon. Tällaisia tansseja olivat mm. reel, jig ja hornpipe. Näistä kansantansseista kehittyi pohjoisamerikkalaisena perinнемusiikkina pidetty "Old-time". Ikivihreitä old-time -melodioita, kuten Soldiers Joy, Bill Cheatem, Cripple Creek, Billy in the Lowground ja Arkansas Traveller, käytetään paljon bluegrass -ohjelmistossa. 1800-luvun jälkipuoliskolla kansantanssien säestämiseen käytettiin viulu & banjo -yhdistelmää, ja 1900-luvun alussa siihen liitettiin mukaan kitara. Tämä soitinkolmikko muodosti country-musiikin peruskokoonpanon 20- ja 30-luvuilla; myöhemmin mukaan tuli muita soittimia kuten kontrabasso. (Lowinger 1974, s.4)

Samoihin aikoihin Afrikasta siirtyi blues-perinne, josta kehittyi mm. ragtime ja jazz. Yhdysvaltojen eteläosassa käytettiin erilaisia viulunsoittotyylejä, joista mm. "negro blues-fiddling" vaikutti bluegrassin kehitykseen (Mts.). Nimitys "bluegrass" itsessään on peräisin 1940-luvulla perustetusta bändistä Billy Monroe & Blue Grass Boys. Vaikka bluegrassin juuret ovat tanssimusiikissa, se luetaan enemmän esitysmusiikiksi (Brody 1983). Ensimmäinen bluegrass-viulisti oli Chubby Wise (1915 – 1996), joka oli myös mukana menestyksekkäässä Blue Grass Boys -yhtyeessä. (Lowinger 1974, s.5) Wisen ja bändin innoittamana nousi uusia viulisteja kuten Bob Wills, Jimmy Revard ja Arthur Smith, jotka edustivat entistä modernimpaa jazz-vaikutteista tyyliä. Bluegrassia kehittivät osaltaan Benny Martin, Paul Warren ja Merle Taylor, jotka käyttivät soitossaan paljon pariääniä ja pariääniglissandoja.

Bluegrass-musiikilla on oma maailmanlaajuinen kannattajakuntansa, ja perinnettä ylläpidetään ja kehitetään mm. festivaalien ja yhdistysten kautta. Nykyajan tunnettuja bluegrass-viulisteja ovat mm. Mark O'Connor, Jim Van Cleve, Hunter Berry, Alison Krauss, Michael Cleveland, Andy Leftwich ja Stuart Duncan.

2.3.2 Soittotapa ja koristelu

Bluegrass-kappaleet ovat usein perinteisiä melodioita, jotka on puettu koristeelliseen muotoon. Rytmä on old time -melodioissa nuottikuvan mukaisesti tasarytmä, kun sen sijaan bluegrass, texas, western swing ja rag soitetaan usein kolmimuunteisena swing-rytminä siten, että kaksi kahdeksasosanuottia jaetaan trioliksi ja triolin kaksi ensimmäistä nuottia sidotaan yhteen. Rytmän toteutusta helpottaa legato, joka swing-rytmissä lisätään iskun sävelen ja sitä edeltävän sävelen välille korostamaan synkoopia ja luultavasti pehmentämään iskulle osuvia säveliä. Old-time -kappaleissa rytmiä korostetaan lisäämällä (4/4-tahtilajissa) aksentteja takapotkuiksi 2. ja 4. iskulle tai sijoittamalla niille kaksoisääniä.

Jotkut nykyajan bluegrass-viulisteista, esimerkiksi Richard Greene ja Darrel Anger, käyttävät rytmän tuottamiseen ns. "*chop*"-jousitekniikkaa, missä jousella pyritään tuottamaan terävä rutinaefekti laskemalla se nopeasti kielelle pystysuunnassa. Termillä "*birling*" tarkoitetaan erittäin nopeaa jousen sahausta triolirytmänä siten, että jouta hiukan nostetaan samalla. Tämä efekti on skotlannista kotoisin.

Eräs yleinen rytmikuvio sekä old-timessä että myöhemmissä tyyliissä on *shuffle*. Alla olevassa Kuviossa 1 kuvataan ensin normaali *shuffle*-rytmi, toisessa tahdissa näkyy *double shuffle*, ja kolmannessa ja neljännessä tahdissa *triple shuffle*. *Nashville*-shuffle tarkoittaa, että kahdeksasosan tilalla on legatolla sidotut 16-osanuotit. *Georgia-shuffle*ssa sidotaan kolme ensimmäistä ääntä legatolla ja neljäs soitetaan nopealla vetojousella. (Paulson 2008)

Old time -kappaleissa on viululle usein kirjoitettu kaksi tahtia *shufflea* alkusoitoksi. Tämä on käytännöllinen tapa aloittaa, koska näin ilmaistaan samanaikaisesti tempo, sävellaji ja muiden soitinten tarkka mukaantulohetki. Shuffle-rytmi tunnetaan erityisesti kappaleesta "Orange Blossom Special", joka kuuluu bluegrass-soittajien vakio-ohjelmistoon. (Lowinger 1974, s.57)



Kuvio 1: Shuffle-rytmejä

Old-time -kappaleissa käytetään pitkiä pariääniä säestävänä elementtinä. Kappaleet soitetaan sävellajeissa, jotka mahdollistavat vapaiden kielten (G,D,A,E) käytön säestävien intervallien ("drones") tuottamiseen. Priimejä on tapana käyttää pariääninä vapaan kielen kanssa siten, että 4. sormella tehdään glissando ylöspäin kohti priimiä. Bluegrass-musiikissa käytetään pariääniä monipuolisemmin ja yleensä myös tiheämmin kuin vanhanajan sävelmissä.

Melodian koristelussa käytetään samanlaisia heleitä kuin taidemusiikissa, mm. mordenteja ja acciaccatura. Erittäin yleinen on säveltä edeltävä, puolisävelaskeleen mittainen *glissandoliuku*, joka tuottaa samalla synkoopin tahdin alkuun. Lyhyisiin kappaleisiin saatiin vaihtelua lisäämällä niihin seuraavissa säkeistöissä ornamentteja, *legatoja* ja muunnettuja melodioita. Tässä noudatetaan samaa periaatetta kuin klassisen musiikin käsitteessä "teema ja variaatiot" sekä jazz-standardien "head-first" -käytännössä, jossa teema esitellään ennen kunkin soittimen improvisointiosuutta.

Old-time -tanssisävelmissä sointukierro on yksinkertainen ja sointutehot kestävät kauan. Nykyajan bluegrassissa käytetään sointuja monipuolisesti ja ne vaihtuvat tiheämmin kuin old-timessä.

Erityisesti irlantilaista alkuperää olevissa kappaleissa vallitsee usein aiolinen, doorinen tai miksolyydinen *moodi*. Jos haluaa antaa kappaleelle vahvan *blues*-vaikutelman, molli-melodioissa kannattaa soittaa matalia terssejä ja septimejä; ne ovat nuotteja, jotka kuuluvat pentatoniseen, alennetulla 5. asteen sävelellä lisättyyn *blues-asteikkoon*.



Kuvio 2: blues-molliasteikko

Näitä "sinisiä nuotteja" (engl. blue notes) voidaan sisällyttää *lickeihin* eli melodialinjas-
sa tai sooloissa vakiintuneessa käytössä oleviin melodiakulkuihin.

Itseoppineilla pelimanneilla on ollut kautta aikojen tapana soittaa mitä kummallisimmissa asennoissa: viulua on pidetty kyynärvarrella tai jopa polvella, ja jousikäden ote on ollut huomattavan ylhäällä. Nämä ovat luultavasti edesauttaneet rouhean, rytmikkään soundin löytymistä, mutta samalla ne ovat estäneet korkeissa asemissa soittamisen – yleensä asemanvaihdot korvattiin kurotuksilla – ja ohjanneet jousen käytön automaattisesti kärkipuolelle. Nykyisillä tunnetuilla bluegrass-viulisteilla ei ole tällaisia rajoitteita: jouta pidetään samalla tavoin kuin länsimaisessa taidemusiikissa, ja korkeita asemia sekä pariääniä käytetään paljon. (Haigh (a))

Jousen hallinta edellyttää täsmällisiä lopetuksia ja tarpeeksi vähäistä jousenkäyttöä erityisesti ilman legatoa soitetussa swing-rytmissä. Jousella tuotettu perusääni on taiseisen voimakas *detaché*. Mm. Mark O'Connor, joka kuuluu aikamme menestyneisiin bluegrass-viulisteihin, on säveltänyt kapriiseja, jotka ainakin omasta mielestäni ovat tekniseltä vaatavuudeltaan verrattavissa Paganinin kapriiseihin.

2.4 Jazz-musiikki

2.4.1 Historia

Jazzviulun ensimmäinen tienraivaaja oli Joe Venuti (n. 1903 – 1978). Hän oli syntyperältään italialainen mutta asui ja loi uransa USA:n eri kaupungeissa. Aikaisemmin viulun oli ajateltu sopivan ainoastaan joko länsimaiseen taidemusiikkiin tai kansanmusiikkiin, mutta Venuti oli ensimmäinen, joka onnistui tekemään siitä uskottavan jazz-instrumentin. Venuti soitti pitkään kitaristi Eddie Langin kanssa. Venutin tyyliin kuului mm. runsas pariäänien ja huiluäänien käyttö, ja hän improvisoi sujuvasti kaikissa sävellajeissa. Venuti teki tunnetuksi usean tahdin mittaisen *double shufflen*, joka soitettiin kahdella tai useammalla kielellä. Venuti oli kuuluisa kekseliäisyydestään ja käytännön piloistaan. Ehkä omalaatuisin hänen keksinnöistään oli löysätä jouhet ja soittaa samanaikaisesti neljällä kielellä siten, että viulu oli pujotettuna jousen läpi. (Haigh (b))

Venutin suosion seurauksena ilmaantui muitakin omalla tyyllillään soittavia jazzviulisteja, mm. Eddie South (1904 – 1962), joka sai lempinimen "the Dark Angel of the violin" (Haigh (b)). South oli saanut klassisen koulutuksen ja häntä pidettiin lahjakkuutena. Hän ei kuitenkaan voinut tummaihoisena työskennellä taidemusiikin parissa. South loi uransa Chicagossa, mutta Budapestissa opiskellessaan hän mieltyi mustalaismusiikkiin. Southin jazz-soittoon sekoittui elementtejä mustalaistyylistä, ja hän siirtyi soittamaan valtavirrasta poikkeavaa *gypsy jazzia*. (Glaser & Grappelli 1981, s. 14 - 15)

Eräs menestynyt jazzviulisti oli myös swingin mestarina pidetty Stuff Smith (1909 – 1967). Hänen esikuvansa oli Louis Armstrong, ja hänen soittonsa oli rouheaa ja blues-tyylistä, muistuttaen vaskisoitinten fraseerausta. Smith käytti soitossaan paljon pariääniä, rinnakkaiskvinttejä ja -oktaaveja: erityisesti kromaattisesti nousevia pariäänioktaaveja. Smith oli jazzviulisteista ensimmäinen, joka otti sähköviulun käyttöön. Muista jazzviulisteista mainittakoon Skandinaviassa ja Euroopassa vaikuttanut tanskalainen Svend Asmussen (s.1916).

Stephane Grappelli (1908 – 1997) on tähän asti menestyksekkäimmän uran tehnyt jazzviulisti. Hän syntyi Pariisissa italialaiseen perheeseen ja keskittyi aluksi pianonsoittoon, koska totesi siihen aikaan ansaitsevänsä sillä paremman elannon kuin viululla. Vuoden 1930 jälkeen Grappelli kuitenkin otti jälleen viulun käyttöön samassa jazz-

orkesterissa, jossa hän oli pianistina. Vuosina 1934 – 1953 hän soitti mustalaiskitaristi Django Reinhardtin kanssa eri kokoonpanoissa. Jo heidän ensimmäinen levytyksensä vuonna 1934 oli suurmenestys. Grappelli saavutti pitkän ja menestyksekkään uran jazz-viulistina. Hän teki yhteensä satoja levytyksiä, esiintyi kiertueilla, televisiossa ja festivaaleilla ja levytti yhdessä monien muiden nimekkäiden muusikoiden kanssa. Grappelli oli pääosin itseoppinut – hän oppi katsomalla ja kuuntelemalla toisia ja kehitti oman uniikin soittotyylin, jolle tunnusomaista oli vähäliikkeinen, enegiaa säästävä tekniikka. Grappellin ohjelmistoon kuuluivat ennen kaikkea ikivihreät jazz-standardit. Teoksessa *Jazz Violin* (Glaser & Grappelli 1981) hän kertoo kuunnelleensa hyvin vähän muita viulisteja, koska jazzia heistä edusti lähinnä Joe Venuti. Sen sijaan hän on kuunnellut muita jazz-soittajia, kuten saksofonisti Louis Armstrongia ja Benny Goodmania. Kitaristitoverinsa Djangon kautta Grappelli sai myös vahvoja *gypsy jazz* -vaikutteita, johon kuuluivat mustalaismusiikille tyypilliset piirteet kuten mollisävellajit, nopeat tempot ja kromaattiset kulut. Nykyisiä *gypsy jazzin* edustajia ovat mm. romaniaissyntyinen Florin Niculescu (s. 1967) ja ranskalaissyntyinen kitaristi ja viulisti Dorado Schmitt (s. 1957).

Jean-Luc Ponty (s.1942) syntyi ranskalaiseen muusikkoperheeseen. Hän sai klassisen koulutuksen ja työskenteli aluksi pariisilaisessa sinfoniaorkesterissa. Hän soitti vapaaajallaan klarinettia paikallisessa jazz-yhtyeessä ja tutustui Pariisissa Stephane Grappelliin, joka rohkaisi häntä jazz-uralle. Ponty kiinnostui amerikkalaisesta bebopista; erityisesti Miles Davisin ja John Coltranen musiikista. Pontyn soittotyylille ominaista oli vibraton pois jättäminen jopa balladeista, runsaat oktaavipariäänät ja särmikäs soundi. Hän käytti paljon kromaattisia kulkuja sekä muunnesointuja kuten ylennettyjä ja alennettuja nooneja sekä 11- ja 13-sointuja.

Ponty on sittemmin tutustunut monipuolisesti eri tyyliuuntauksiin, mm. fuusiojazz-rockiin. Hän suosii sähköviuluja, koska ne mahdollistavat näissä tyyleissä kantavan ja muunnettavan äänen. Muita aikamme jazzviulisteja ovat mm. Didier Lockwood (s.1956), hollantilainen Tim Kliphuis (s. 1974) ja brittiläinen Chris Garrick (s. 1971). (Haigh (b))

2.4.2 Soittotapa ja koristelu

Klassisen koulutuksen käyneitä viulisteja varten on olemassa monia teoksia, joissa käsitellään jazz-soiton periaatteita. Eräs mielestäni hyödyllinen teos on Max Tabellin ”Jazz-musiikin harmonia” (Tabell 2008). Se on kirjoitettu pitkälti kosketinsoittajien näkökulmasta ja edellyttää jonkin verran jazz-sointumaailman tuntemista, mutta myös viulisti voi hyödyntää kirjan tarjoamia tietoja koristellessaan melodiaa jazz-tyylisillä harmonioilla. Ari Poutiainen (Poutiainen 2009) on kirjoittanut viulisteille sormitusoppaan modernin jazzin soittoa varten. Siinä on esitelty sormitustekniikka, jota käyttämällä voidaan improvisoida korkeissa asemissa koko otelautaa hyödyntäen. Jazz-viulun pedagogiikkaan perehdyttäviä teoksia ovat mm. Lotta-Maria Pitkäsen opinnäytetyö ”Miten jazz taittuu viululla? – opas jazzviulun laadukkaaseen harjoitteluun” (Pitkänen 2011). Pitkäsen työssä viitataan muihin hyödyllisiin viulunsoitto-oppaisiin ja kerrotaan pop & jazz -opiskelijan kokemuksella tarkemmin mm. kolmimuunteisuudesta ja synkopoinnista.

Tässä kappaleessa kirjoitan muutamista tavoista, joilla jazz-viulunsoitossa on tapana koristella improvisaatio- ja melodialinjoja. Liitteenä oleva jazz-tyylinen ”Adeste fideles” -sooloviulusovitus sisältää monia näistä tavoista.

Äänenkuljetus ja harmonia

Kuten länsimaisessa taidemusiikissa, myös jazzissa äänenkuljetuksen perussääntönä on, että soinnun sävel kuljetetaan seuraavan soinnun lähimpään säveleen. On myös joitakin sääntöjä, joihin suhtaudutaan jazzissa melko vapaasti. Esimerkiksi rinnakkaisia kvinttejä ja oktaaveja käytetään jazzissa usein, erityisesti diatonisessa äänenkuljetuksessa, jossa ne tarkoituksellisesti korostavat harmoniakulkua (Tabell 2008). Viulistille on paljon hyötyä sointujen ja niihin yhdistettävien skaalojen hallinnasta, koska sointujen päälle improvisointi tapahtuu yleensä jotakin asteikkoa tai sen moodia käyttäen, ja tiheissä sointuvaihdoksissa sointujen yhteisten sävelten tunteminen helpottaa improvisointia. Swing-kappaleissa sama sointu saattaa kestää useiden tahtien ajan, mutta bebop -kaudelta peräisin olevissa kappaleissa vaihdokset ovat jo tiheämpiä ja sointu vaihtuu yleensä noin puolinuotin välein (Mts, s.58). Moodeille tyypilliset sävelet eli *karakterisävelet* kannattaa tunnistaa ja ajoittaa ne tahdin sopiviin kohtiin. Melodiasoittimilla pyritään ajoittamaan soinnun sävelet yleensä tahdin iskullisille osille, jotta harmonia tulee selkeänä esiin. Tahdin painottomia osia täydennetään lisäsävelillä. (Mts, s.77)

Tonaalisessa jazzissa harmoniaa voidaan varioida sijaissoinnutuksella eli *re-harmonisaatiolla*. Siinä alkuperäiset soinnut korvataan *modaaliseen muunteluun* perustuvilla muilla soinnuilla, ts. soinnuilla, joissa on vähintään yksi sävellajiin kuulumaton sävel. Esimerkki tästä on tritonuskorvaus, jossa dominanttiseptimisointu korvataan ylinousevan kvartin päässä olevalla soinnulla. (Mts, s.13)

"Side slipping" tarkoittaa soololinjan siirtymistä tilapäisesti $\frac{1}{2}$ -sävelaskeleen verran soinnun tai moodin ylä- tai alapuolelle, mikä synnyttää kappaleeseen hetkellisen jännitteen (Mts, s.125). Tämän toteutus viululla ilman säestysoitinta saattaa kuitenkin olla haasteellista.

Asteikkoina voidaan käyttää moodeja, melodista ja harmonista mollia ja näiden moodeja, symmetrisiä asteikoita (esim. kokosävel-, kromaattinen, dimi-, domidanttidimi-asteikko), viidestä sävelestä muodostuvia pentatonisia asteikoita, blues-asteikoita sekä synteettisiä asteikoita eli keinotekoisesti johonkin harmoniseen tilanteeseen rakennettuja asteikoita kuten bebop-asteikkoa, joka käsittää joonisen asteikon + alennetun 6. asteen, tai dominantti-bebop-asteikkoa, joka käsittää miksolyydisen asteikon + alennetun 8. asteen, sekä harmonista duuriasteikkoa. (Mts, s.69 - 84)

Soundi

Jazzviulisteille ei ole yhtä oikeaa äänentuottotapaa: Grappelli soitti kevyellä ja hienostuneella soundilla, kun taas Smith suosi voimakasta äänenkäyttöä. Kevyen soiton etuna on, että tärkeät nuotit on tällöin helppo erottaa muista aksentilla ja sävelten alkuja pystytään korostamaan. Balladeissa käytetään yleensä melko hitaita glissandoja sekä leveää vibratoa, jolla pitkiä säveliä koristellaan. Grappelli käytti balladeissa joskus myös sordinoa apuna.

Rytmi

Tabell määrittelee kirjassaan käsitteen *ostinato*, joka on "lyhyt, toistuva melodinen kuvio, joka urkupisteen tavoin usein sijaitsee bassoalueella mutta joka voi myös sijaita melodian yläpuolella tai väliäänessä" (Mts, s.146). Ostinaton vastine populaarimusiikissa on kunkin instrumentin toistama kuvio, missä nämä kuviot yhdessä muodostavat kappaleelle ominaisen rytmin.

Melodialinjan soittajalla on erityisesti jazz-balladeissa tapana hidastella sekunnin murto-osan verran iskua jäljessä ja kiriä taas jossakin kohdassa rytmi kiinni. Sen lisäksi että kuulijalle välittyy tämän perusteella rento vaikutelma, käytäntö auttaa solistia erottumaan paremmin muista soittimista.

Bluegrassin yhteydessä mainittu *swing*-rytmi kuuluu olennaisena myös jazziin. Kahdeksasosien välinen pituusero riippuu yleensä kappaleen temposta: hitaissa balladeissa on tapana käyttää pisteellistä rytmiä, nopeahkoissa tempoissa kolmimuunteista triolirytmisiä, ja erittäin nopeissa tempoissa riittää, että jälkimmäinen kahdeksasosa aksentoidaan. Rytmit on havainnollistettu alla olevassa kuvassa, jossa ensimmäinen tahti edustaa kirjoitettua muotoa ja seuraavat tahdit todellista swing-rytmiä tempon nopeutuessa tahdeittain. (Poutiainen 2009, s.167)



Kuvio 3: Swing-rytmejä

Muoto

Kappaleen muotoa voidaan varioida esim. aikaistamalla tai viivyttämällä melodialinjoja ja pitkittämällä kadensseja. Variointi käsittää myös rytmin ja tempon vaihdokset sekä muotorakenteen pidentämisen tai lyhentämisen eli *muodon augmentoinnin* ja *diminoinnin* siten, että tahteja tai iskuja lisätään tai poistetaan.

Jazz-standardeissa on tyypillistä aluksi esitellä melodia ja sointukierto, minkä jälkeen kukin soittaja improvisoi seuraavat säkeistöt ja niiden sointuja varioidaan. Lopuksi kerataan teema ja päätetään kappale *codaan*.

Modulaatiot

Modulaatio voidaan toteuttaa tarkoituksen mukaan esim. *pivot-modulaationa* eli diatonisena modulaationa, tai suorana modulaationa tai transitiomodulaationa. Transitiiossa esim. II-V -sointuketjujen avulla siirrytään uuteen sävellajiin niin, että alkuperäinen sävellaji vähitellen unohtuu.

Jousitekniikoita

Jazz-soittotyylisiin on mahdollista sisällyttää muista tyyleistä tunnettuja tekniikoita kuten *sul ponticelloa* ja *tremoloa*. Legatot ovat erilaisia eri soittajilla, mutta peruskäytäntönä on sitoa kahdeksasosaiten, että iskullinen nuotti on sidottu sitä edeltävään nuottiin. Legatojen yksi tarkoitus on myös korostaa synkooppeja.

Bluegrassista tuttua "*chop*" -rytmiefektiä käytetään jazzissa säestyslementtinä. Sitä myös muunnellaan. Esimerkiksi kuljettamalla jouta nopeasti eteenpäin ja taaksepäin tuotetaan kaksi peräkkäistä *chop*-efektiä. (Kliphuis 2008)

Vasemman käden tekniikoita

Vibraton käyttö on melko vähäistä, ja se kohdistetaan pitkille nuoteille. Nopeat ja leveät vibratot toimivat myös ornamentteina. "*Bend*" on ornamentti, jossa nuotin aikana ensin lasketaan säveltaso ja sen jälkeen välittömästi noustaan takaisin. Grappellin käyttämät "*ghost notes*" -nuotit ovat efektejä, jotka soitetaan kevyellä sormella ja kevyellä jousella joko erikseen tai legaton jälkimmäisenä sävelenä aksentin jälkeen. Ne muistuttavat enemmän "hengenvetoa" kuin säveltä, ja niiden sävelkorkeus ei välttämättä käy ilmi. Vasemmalla kädellä soitetaan myös *pizzicatoja*.

Ajoittaminen

Sooloimprovisaatioissa usein vältetään soittamasta täsmällisesti iskujen kohdalla pohjasoinnun sävellä; mieluummin valitaan appogiatura, tauko, pidätys, melodian viivytys tai yksi tai useampi lisäsävel, joka johtaa lopulta pohjasoinnulle. Soinnun sävelikköön voidaan myös siirtyä etukäteen. Adeste Fideles -sovituksessa käytäntöä on jonkin verran yritetty soveltaa välisäkeistössä, mutta tonaalisessa soolosoitossa se on haaste, kun tavoitteena on samalla tuottaa kuulijalle selkeä kuva harmoniasta.

Grappellin tyyli

Stephane Grappelli kertoo edellä viitatussa teoksessa *Jazz Violin* (Glaser & Grappelli 1981) yllättäen inhoavansa jazz-formaattiin muunnettuja länsimaisen taidemusiikin teoksia. Hänen mielestään taidemusiikki tulee soittaa niin kuin se on kirjoitettu ja samoilla tempomerkinnöillä, kun taas jazzissa ja muussa rytmimusiikissa on sallittua ja toivottavaa soittaa enemmän oman mielen mukaan, koska jazzissa esittäjä on samalla säveltäjä. Improvisointi oli yksi Grappellin vahvuuksista: sanojensa mukaan hän soitti

codan joka kerta eri tavalla, ja näitä improvisaatioita hänen olisi ollut mahdotonta toistaa. Grappelli mainitsee myös, että suuret muusikot – klassisen tyylin edustajista mm. Chopin, Beethoven, Paganini ja Bach - ovat improvisoineet kautta aikojen. Improvisointiin liittyen Grappelli lisää, että taidemusiikissa pyritään soittamaan sellaista mitä ei etukäteen osata, mutta jazz-soitto on soittimen hallitsevalle teknisesti helppoa ja siinä soittajan taso asettaa improvisoinnille rajat.

Kuten aiemmin todettiin, Grappellin tyyli on ominaista yksilöllinen, tarkoituksenmukainen soittotekniikka. Hänen saavuttamansa rentous välittyy myös musiikkiin ja on mahdollistanut soittamisen vielä vanhalla iällä. Grappelli piti jousista klassiseen tyyliin ja aksentoi tärkeät nuotit. Sormien tuli levätä rennosti jousella, ja käsivarsi vastasi liikkeistä. Jousen liike oli vähäistä, ja dynamiikkaa sääteli jousen etäisyys tallasta.

Blues-asteikon alennetut III, V ja VII asteen sävelet tulisi Grappellin mukaan soittaa ilman vibratoa. Grappelli käytti vibratoa lisukkeena tiettyjen nuottien värittämiseen. Grappelli oli intonaatiosta erittäin tarkka, ja hän painoi sormia vain kevyesti, mikä on nopeiden kuvioiden toteuttamisen kannalta edullista.

Grappelli käytti improvisoinnissaan enimmäkseen diatonisia asteikkoja ja vain harvoin jazz-asteikkoja (kuten dimi- tai domidanttidimiasteikkoja, kokosävelasteikkoja tai modaalisia asteikkoja). Hän käytti paljon lyhyitä melodiamotiiveja joita muokkaili tilanteen mukaan. Näitä motiiveja esitellään tarkemmin kirjassa *Jazz Violin* (Mts., s.34 - 36)

2.5 Mustalaismusiikki

Teoksessa *Jazz Violin* (Glaser & Grappelli 1981, s.10) Yehudi Menuhinilta kysytään, onko hänellä kokemusta mustalaisviulistien kanssa soittamisesta. Menuhin kuvailee Lajos Borosta, jolle hän soitti Sarasaten Mustalaislaulut ja Brahmsin ensimmäisen Unkarilaisen tanssin. Boros näytti hänelle esityksen jälkeen, miten hän itse soittaa samat teokset. Soitto teki Menuhiniin suuren vaikutuksen. Hän kuvailee Borosin taitavaa ornamentointia, sävelkorkeuksien vaihtelua ja rytmien vaihtelua ja toteaa, että sellaista tulkintaa olisi ollut mahdotonta kirjoittaa nuotiksi.

Mustalaismusiikilla viitataan itäeurooppalaiseen musiikkiin, jota mustalaisorkesterit ovat soittaneet kahviloissa ja ravintoloissa yleensä viululla ja muilla jousisoittimilla, klarinetilla, haitarilla, pianolla sekä symbaalilla. Suurin osa lauluista on kotoisin Unkarista, Romaniasta tai Venäjältä. Kappaleiden juuret ovat paikallisissa suosikkisävelmissä, mutta ne on puettu virtuoosisiksi mestariteoksiksi ja ne esitetään dramaattisesti tulkittuna. Eräs perinnesävelmä on "The Lark", jossa imitoidaan linnunlaulua. Länsimaaisessa taiteessa mustalaistyyliä edustavat mm. V. Montin Czardas, P. Sarasaten Zigeunerweisen sekä Grigoras Dinicun romanialaisen *hora*-tanssin tyyliin säveltämä Hora Staccato. Jazz-viulisteista mm. Grappelli sai soittoonsa mustalaisvaikutteita kitaristitoveriltaan Django Reinhardtilta. Myös Eddie Southin tyyliässä oli kuultavissa mustalaisvaikutteita.

Unkarilainen Janos Bihari (1764 – 1827) on jäänyt historiaan maineikkaana mustalaisviulistina. Nykyviulisteista kansainvälisesti tunnettuja ovat mm. Sandor Lakatos ja Sandor Fodor, mutta yksittäisiä soittajia maineikkaampia lienevät kuitenkin konserttoivat mustalaisorkesterit.

Improvisointi on keskeinen osa mustalaismusiikkia. Myös mollisävellajit ovat tyypillisiä. Joskus käytetään sävellajina *mustalaismollia*, jonka 4. ja 7. sävel on korotettu luonnolliseen molliin verrattuna. "*Trillivibratolla*" tarkoitetaan Unkarian ja Romanian perinnesävelmusiikissa esiintyvää efektiä, joka tuotetaan asettamalla ylempi sormi kevyesti alemman sormen viereen kielelle ja heiluttamalla kättä, jolloin sävelkorkeus pysyy samana mutta trilli saa omanlaisensa sävyn.

Alla on lueteltu muutamia mustalaismusiikille tyypillisiä koristelutapoja:

- kromaattiset kulut
- nopea, jatkuva vibrato
- nopeat tempot ja tempovaihdokset
- "trillivibrato"
- korkeat asemat
- matalassa rekisterissä tuotettu tumma sävy
- rubatot
- pizzicatot
- huiluäänet

- nopeat accelerandot
- melodian aikaistaminen/viivyttäminen

Myös Paganinin sooloteoksissa esiintyy samoja ornamentteja ja tekniikoita. Mustalais-musiikissa ornamentteja käytetään runsaasti; joskus niin paljon, että ne tekevät melodian tunnistamisesta mahdotonta. Myös säestystä elävöitetään monin tavoin, esim. tiheillä sointuvaihdoksilla, lisätyillä harmonisilla kuljetuksilla, vähennetyillä soinnuilla ja tauotuksilla.

3 KAKSI SOVITUSTA SOOLOVIULULLE

3.1 Yleistä

Kirjoitin kyseiset sooloviulusovitukset alun perin siksi, että törmään melko usein viulun kanssa tilanteisiin, joissa olisi käyttöä toivelaulusovituksille. Ihmiset haluavat kuulla tuttuja kappaleita, ja itse taas haluaisin päästä hyödyntämään viulun potentiaalia soittimena mahdollisimman monipuolisesti sekä tietysti tarjota yleisölle hienon esityksen. Valitsin kyseiset kappaleet vapaasti sovitettavien (ts. Teosto-vapaiden) toivelaulujen joukosta. Kumpikaan sovituksesta ei edusta puhtaasti yhtä musiikkityyliä. Ensimmäinen sovitus on melko jazzahtava, toinen on "teema ja variaatiot" -periaatteella tehty sekoi-tus, jossa tyyli vaihtuu säkeistöittäin.

3.2 Adeste Fideles

Sovitukseen kätkeytyy tuttu joululaulu "Nyt riemuiten tänne", jonka säveltäjänä pidetään englantilaista John Francis Wadea (1711 – 1786). Kappaleen kesto on merkityssä tempossa vähän alle 4 minuuttia. Olen yrittänyt kirjoittaa kaikki tarvittavat merkinnät nuottiin, mutta äänite lienee kuitenkin paras tapa saada sovituksesta selkeä kuva.

Tempomerkintään lisätty "swing" tarkoittaa kyseisessä tempossa kolmimuunteista rytmiä. Ristipäiset kahdeksasosanuotit 1. ja 2. säkeistön alussa tarkoittavat napakoita otelaudan läpäytyksiä G- ja D-kielen päällä, ja todellisuudessa kyseiset sävelet kuuluvat

vain vaimeasti taukojen aikana. Välisäkeistössä kaarilla ja tauoilla aikaansaadun synkopoinnin tarkoitus on häivyttää tahtien rajat väliaikaisesti kuulokuvasta ja antaa kyseisestä säkeistöstä improvisoitu vaikutelma. Kokeneelle jazzviulistille tämä säkeistö voisi yhtä hyvin olla täynnä tyhjiä tahteja, mutta tässä teoksessa improvisointiosuus on kirjoitettu nuottiin. Rytminen synkopointi on tärkeää, koska samassa säkeistössä jouduin korostamaan tahdin alkuja välittömästi soinnun sävelillä, jotta harmonia pysyy selkeästi esillä.

Seuraavassa taulukossa esitän, miten sovituksessa on käytetty aiemmin käsiteltyjä rakenteita, ornamentteja ja efektejä kappaleen koristeluun.

| koristelutapa | esimerkkitahtit |
|--|-----------------|
| blues-asteikko | 1-3, 6 |
| reharmonisointi | 66, 68 |
| soinnulle siirtyminen etukäteen | 6, 91 |
| purkauksen viivytys/kadenssi | 121-128 |
| transitioketju | 87-92 |
| polyfonia | 10-12 |
| "drone", säestävä pariaäni | 121-123 |
| hele, trilli | 58, 76 |
| "ghost notes" | 69 |
| vasemman käden pizzicato | 1, 3, 17 |
| pizzicato + akordi | 124-126 |
| (synkopoiva) liuku | 30, 102 |
| legatointi (iskun sävel + edellinen sävel) | 90-91 |
| swingistä poikkeava tasarytmi | 49, 54, 61-62 |
| rytmiefekti | 7-8 |
| rytmin synkopointi fraseerauskaarilla | 49-50 |
| tauco iskulla | 11, 17 |
| triolirytm/vaihtuva jako | 52, 102 |
| coda | 134-136 |
| swing-rytmi | |
| modaalinen duuri-molli -muuntelu | |
| intro, väliosa | |

Taulukko: Koristelutavat Adeste Fideles -sovituksessa

Teos rakentuu kolmesta säkeistöstä, joista keskimäinen vastaa instrumentaalisäkeistöä tai jazzissa instrumenttisooloa. Kappale on verrattavissa myös sonaattimuotoon, jossa esiintyy teeman (säkeistön) esittely-, kehittely- ja kertausosiot.

Jousenkäytöllä on iso merkitys: vaikka dynamiikkamerkinnoissa on kirjoitettu joihinkin kohtiin yksi tai kaksi fortea, on näissäkin kohdissa tavoitteena selvittää melko vähällä jousella ja voimistaa dynamiikkaa mieluummin aksenttien ja puhtaiden, soivien pariäänten tai sointujen avulla. Kevyttä jousenkäyttöä on miellyttävää kuunnella, ja tällöin lähtöjä ja aksentteja on helpompi korostaa. Grappellimainen lyhyt, kevyt ja kontrolloitu jousenkäyttö on siis toivottavaa. Toinen huomionarvoinen asia on sävelpuhtaus, josta ei kannata tinkiä. Ensimmäisistä kvarttikuluista alkaen on hyvä saada sävelet resonoi-
maan, jotta jousen painetta ei tarvitse lisätä.

Koska viulu vastaa samaan aikaan sekä solistin että säestäjän roolia, on tärkeää tiedostaa ja muistaa näiden vuorottelu. Tuttu kappale auttaa yleisöä itsekkin erottamaan, missä melodialinja kulkee, mutta sovituksessa käytetään lisäksi apuna mm. dynamiikka- ja sävyeroja sekä rekisterieroja. Melodiaa kannattaa pyrkiä viemään lineaarisesti eteenpäin, koska tällöin harmoniasävelet muistuvat helposti mieleen eivätkä ne peitä melodiaa.

3.3 Lullaby World Tour

Sovitus pohjautuu karjalaiseen kehtolauluun ”Ljuuli ljuuli” (trad.). Se on tehty ”teema ja variaatiot” -periaatteella, jossa variaatioihin on sisällytetty häivähdys eri maiden tai kansojen musiikkityyliä. Esimerkiksi Skotlanti-säkeistössä imitoidaan säkkipilliä ja Intia-säkeistössä teema on sovitettu intialaiseen Bhairava-ragaan, jonka sävelikkö tunnetaan myös mustalaisasteikkona ja arabialaisena asteikkona. Sovituksen yksi tarkoitus on hyödyntää viulun monipuolista äänimaailmaa. Käytetyt tekniikat ovat peräisin länsimaisesta taidemusiikista, kansanmusiikista ja kevyestä musiikista: esimerkiksi Espanja-säkeistön jousitekniikka on ”chop”-tekniikan kaltainen rytmien elementti, johon en ole klassisessa musiikissa törmännyt, sen sijaan esim. Polynesia-säkeistössä oleva trillissäestys tunnetaan mm. Paganinin ”Nel cor piu non mi sento” -variaatiosta nro 2 sekä kapriisista nro 6. Säkeistöjen järjestystä pohtiessa yritin kiinnittää huomiota maantieteelliseen aspektiin, sopivaan duuri-mollivaihteluun, tempojen vaihdoksiin ja sävellajien

yhteensopivuuteen. Ruotsi- ja USA -säkeistöissä merkintä "swing" tarkoittaa tässäkin kolmimuunteista rytmiä. Sovitus on rakenteensa osalta melko perinteinen, ja on mahdollista, että rakenne hioutuu myöhemmin lisää.

Alkusäkeistön funktioksi muodostui esitellä hieno kehtolauluteema sellaisenaan sekä teemaan liittyvä sopiva sointusäestys. C-duuri oli luonnollinen valinta: pelkistetty ja soiva sävellaji, josta sain muodostettua sopivan modulaation ensimmäiseen, G-duurissa olevaan variaatioon. Ensimmäisessä säkeistössä on soittajan muistettava erottaa melodia ja fraasien välinen harmonia toisistaan.

Ruotsi-säkeistössä olisi ehkä paras vaihtoehto ollut tehdä polska, mutta tässä versiossa on käytetty ruotsipopin poljentoa taustalla. Käsitykseni ruotsipopista on eteenpäin menevä duurikappale, jossa sointupohja vaihtelee. Basso pysyy mieluummin paikallaan kuin tekee vertikaalisia kuvioita. Vaikka tämä säkeistö on kolmimuunteinen, tarkoitus on muutoin soittaa nuotin mukaan lisäämättä esim. liukuja tai aksentteja.

Seuraavassa Venäjä-säkeistössä tunnelma on päinvastainen, ja rytmi palaa swingistä tasarytmiin. Tähän variaatioon sisältyy runsasta vibratoa, ornamentteja, rubatokulkuja ja korkeita asemia.

Skotlanti-säkeistössä tavoitteena on pitää vapaa D-kieli jatkuvasti soimassa. Koska säkeistössä pyritään mahdollisimman vähäisiin jousen suunnanvaihtoihin, priimi-intervallit voidaan toteuttaa lisäämällä niiden väliin lyhyt acciaccatura (merkitty pikkunuotein). E-kieltä ei ole tarkoitus käyttää ollenkaan. Tahdin 78 A-sävel voidaan soittaa keventämällä sormea, jolloin A kuullaan hetkellisesti huiluääninä – tai muussa tapauksessa vapaana A:na. Säkeistössä kannattaa välttää vibraton käyttöä, jotta sävelet voivat resonoida enemmän.

USA-säkeistössä palataan jälleen swingiin. Rytmi voi olla myös välillä tasainen, ja liukuja kannattaa käyttää. Tahdissa 97 esiintyy myös "*bend*" eli säveltason väliaikainen lasku ja nousu. Tahdeissa 90 - 91 on säestävä pariaani, "*drone*". Tämä säkeistö edustaa viulun ja banjon kolmimuunteisena soittamaa Old-time -sävelmää.

Kiina-säkeistölle ominaisia ovat pentatoninen sävelikkö, kvartti- ja kvintti-intervallit sekä sointukulku Gmaj7 – F#m7 – Bm (tahdit 103 – 104). Säkeistö on hyvä soittaa riittävän hitaasti, jotta pariäänit ehditään valmistaa. Nuottiin merkityt veto- ja työntöjouset toteutetaan pizzicatona näppäilysuuntaa vaihdellen.

Intia-säkeistö vastaa intialaisen improvisoidun musiikkiesityksen alkua, *alap*-johdantoa, jossa rytmi ei ole vielä mukana ja jossa Bhairava-ragan sävelikköä ja siihen kuuluvaa tunnelmaa esitellään ikään kuin introna (Kuitunen & Moisala 1986). Oikeassa intialaisessa improvisaatiossa nämä introt voivat olla hyvinkin pitkiä ennen kuin rytmisoitin liittyy kokoonpanoon. Tässä rytmisoittimen myötä siirrytään kuitenkin suoraan Espanja-säkeistöön. *Sul ponticello* on katkeamaton, ja tavoitteena on tuottaa metallinen, huilumainen ääni.

Espanja-säkeistön ensimmäisessä osassa käytetään "*chop*"-efektiä, jossa jousi paiskaa hiukan kallistaen kielelle ja sen jälkeen sormet pudotetaan paikallensa muodostamaan soinnun sävelet. Molemmissa kertausosioissa jousella soitetaan flamencoä jäljitellen *ricochet*, ja loppuosan kertauksessa muutetaan rytmiä lisäämällä neljanteen kahdeksasosaan aksentti.

Polynesia-säkeistö on rauhallinen, tosin pizzicato-päätös on hyvä soittaa hiukan nopeammin kuin Polynesia-tahdit. Pariäänitrillissä kannattaa olla huolellinen ja painaa sormia riittävästi, jotta trilläänet eivät vahingossa "vihellä".

4 YHTEENVETO

Olen erittäin tyytyväinen aihevalintaan: sen tutkiminen ja luovan työn osio opettivat paljon uutta. En ole varma, miten aihevalinta sopii oman koulutusohjelmani opetussuunnitelmaan, tai kuinka moni opiskelijakollegoistani haluaa tutustua esim. bluegrassviulun saloihin, mutta voin sanoa työstä olleen ainakin itselleni hyötyä. Olen osallistunut opiskeluaikana monille aiheeseen liittyville kursseille (mm. improvisoinnin erikoiskurssi, sovituksen perusteet ja vapaan säestyksen sivuaine) toivoen, että kyseisiä taitoja pääsisi jatkossa hyödyntämään ja kehittämään. Oli ilo päästä esittämään toinen sovi-

tuksista LC Otaniemen joulukonsertissa kannustavien, iloisten ihmisten edessä – toivon että näitä mahdollisuuksia tulee vielä lisää.

Oli myös hyödyllistä etsiä vaihteeksi sooloviulurepertuaaria, jota ei välittömästi ollut saatavilla koulun kirjastosta. Kuuntelin paljon klassisen musiikin sooloteoksia, ja niiden joukosta löytyi paljon helmiä, joiden olemassaolosta en ollut aiemmin tiennyt. Olin aiemmin jo muodostanut stereotyyppisen mielipiteen nykyaikana sävelletyistä sooloteoksista, mutta nyt niitä kuunnellessa totesin, että moniin niistä sisältyi paljon omaperäisiä hienoja ideoita. Minua hämmästytti, miten paljon sooloteoksia lopulta löytyi ja toisaalta miten kapean skaalan ohjelmistoa olen opiskeluajan konserteissa tottunut kuulemaan ja soittamaan. Jo ainoastaan löytyneistä suomalaisista sooloviulukappaleista olisi saanut pitkän katalogin työn liitteeksi.

Kun valitsin opinnäytteelleni aihetta, eräs päämäärä oli saada työhön jollakin tavalla upotettua oma kädenjälki. Työn aihe todella inspiroi, ja olisin mielelläni käyttänyt siihen enemmänkin aikaa. Kun aloin tehdä sovituksia, huomasin, että kokeilukelpoisia ideoita tuli lisää ja ne monipuolistuivat sitä mukaa kun työ edistyi. Mielenkiintoisinta oli etsiä ratkaisuja sovitusten rakenteellisiin saumakohtiin, joissa oli mietittävä modulaatioita ja sointukiertoja. Jonkinlainen ratkaisu löytyi aina vaihtelevalla menestyksellä yritysten, erehdysten ja pitkän pohtimisen kautta. Kävin myös Metropolian tuntiopettajan Marko Puron kanssa läpi sovitusten rakennetta, ja hän osasi hämmästykseni pianistina hyvin ohjeistaa myös viulutekniikan kannalta toimiviin ratkaisuihin.

Tämä opinnäyte oli toisaalta eräänlainen taiteellinen kokeilu, toisaalta tutkimusmatka sooloviulun historiaan ja nykyisiin mahdollisuuksiin. Toivon, että tämä työ kannustaa kollegoita soittamaan rohkeasti ja kokeilevalla asenteella, tutustumaan uuteen ohjelmistoon ja mahdollisesti myös sovittamaan tai säveltämään uusia kappaleita ja uusia ikivihreitä kollegoiden ja yleisön iloksi.

LÄHTEET

Brody, David 1983: The Fiddler's Fakebook. Oak Publications, New York.

Glaser, Matt & Grappelli, Stephane 1981: Jazz Violin. Oak Publications, New York.

Haigh, Chris (a): Bluegrass Fiddle.

[Verkkodokumentti]

Saatavuus: <http://www.fiddlingaround.co.uk/bluegrass/index.html> (28.11.2011)

Haigh, Chris (b): Jazz Violin.

[Verkkodokumentti]

Saatavuus: <http://www.fiddlingaround.co.uk/jazz/index.html> (28.11.2011)

Kliphuis, Tim 2008. Stéphane Grappelli – Gypsy Jazz Violin. Mel Bay Publications, USA.

Kolneder, Walter 1993: The Amadeus Book of the Violin. Amadeus Press, Portland, Oregon.

Kuitunen, M. & Moisala, P 1985: Kansojen musiikkia. Otava, Keuruu.

Lowinger, Gene 1974: Bluegrass Fiddle. Oak Publications, New York.

Paulson, Marcy 2008: How to Fiddle with the Nashville Shuffle.

[Verkkodokumentti] Saatavuus:

<http://marcypaulson.suite101.com/learn-to-fiddle-with-the-nashville-shuffle-a74349>

(28.11.2011)

Pitkänen, Lotta-Maria 2011: Miten jazz taittuu viululla?: Opas jazzviulun laadukkaaseen harjoitteluun. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Poutiainen, Ari 2009: Stringimprovisation. The Finnish Musicological Society, Helsinki.

Schaefer, Rebecca 2008: Biagio Marini and the meanings of violin music in the early seicento. Dissertation. Yale University, USA.

[Verkkodokumentti]

Saatavuus: <http://gradworks.umi.com/3317261.pdf> (28.11.2011)

Stowell, Robin 1992: The Cambridge Companion to the Violin. Cambridge University Press, Cambridge.

Tabell, Max 2008: Jazzmusiikin harmonia. Oy Yliopistokustannus, Helsinki.